

O que o desenho nos propicia?

[dossiê]

Vinícius Oliveira Godoy

Graduado em História (UFRGS, 2001), Mestre (2004) e Doutor (2009) em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS). Desenvolveu estágio de Pós-Doutorado (PRODOC/CAPEs) como Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS (2010-2012). Aprovado em primeiro lugar no concurso para Professor Adjunto de História da Arte, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012). Coorganizou, com os Professores José Augusto Avancini e Daniel Kern os livros *Paisagem em questão: Artes Visuais e a expansão da paisagem* e *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*.

Gostaria de tratar de algumas questões do desenho que tangenciaram minha tese, mas que não foram desenvolvidas, quando lá tratei dos desenhos de Iberê Camargo (GODOY, 2009).

Não irei tratar aqui especificamente da obra de Iberê, mas de uma série de problemas do desenho os quais me interessam principalmente pelo fato de, sobre eles, eu não ter nenhuma resposta. O meu desejo, portanto, neste texto, é o de projetar alguns problemas que, tal como os problemas da vida, talvez encontrem uma solução, talvez me escapem ou sejam deixados de lado. Imagino que esses problemas possam ser comuns a todos aqueles que pensam o desenho (agentes que aqui não serão divididos em categorias). É provável que para alguns aqui esses problemas já tenham sido resolvidos, o que me anima a apresentar minhas questões em um espaço de diálogo.

Também não pretendo fazer leituras das obras aqui expostas, algo que a princípio poder-se-ia pensar como a minha função neste lugar, por conta da



minha formação no campo da teoria. É justamente por respeito ao convite para estar aqui que me imponho a responsabilidade de não me comportar a partir da caricatura que se espera dessa persona – a do historiador, teórico e crítico de arte. O que pretendo, quanto aos trabalhos aqui expostos, é trazê-los à presença de um modo outro: não projetá-los mas fazer deles projétil, disparadores das minhas próprias questões. Tê-los como agentes e agenciadores da minha reflexão, e não como objetos – que definitivamente não são. E é a partir desta mesma atitude que pretendo projetar alguns trabalhos de outros artistas que dialogam com os problemas que vou analisar, e que também não serão objeto de leitura, mas que estabelecem um diálogo com meu discurso, a partir de sua autonomia (o que permite, inclusive, que eles questionem meus próprios pressupostos).

Dito isto, esquematicamente é possível mapear meu campo de problemas a partir de algumas premissas muito básicas, que desenvolvo, ainda que brevemente, a seguir:

1. O desenho surge como rascunho, projeto, local de estudo, enfim, como uma prática destinada a outros fins, tais como a pintura, ou aquilo que será materialmente construído ou ainda o que será estudado a partir dele.

2. O desenho adquire gradualmente autonomia em relação àqueles outros fins, passando a ter valor por si mesmo.

3. Pensando a partir da autonomia do desenho, já na contemporaneidade, surgem uma série de produções que passam a tratar justamente da representação de projetos, mas a partir dessa autonomia. Desenhos que apresentam esquemas, projetos, estudos, mas que não são tributários ou dependentes de uma referência a um outro lugar. É a partir desses desenhos de projetos, mas autônomos em relação a uma referência externa, que pretendo propor meus problemas.

A relação do desenho com a ideia de projeto é uma questão suficientemente bem analisada pela história da arte¹, mas é pertinente apontar para algumas de suas características e de sua trajetória, ainda que de forma breve, para o bom entendimento do campo de problemas que estou tratando. É na Renascença que o desenho será definido não somente como este contato da ferramenta sobre o suporte, mas como uma forma de pensar específica, fundamentalmente ligada à projeção de ideias. O conceito italiano de *disegno* fará referência à imaginação do artista, à projeção mental de um determinado trabalho. Uma noção do espírito, imaginada e projetada, e que terá sua concretude em um segundo momento,



no fazer material. No entanto, para aproximar esta projeção de seu resultado material, é necessário o trabalho da mão, a perícia de um exercício continuado que permite estabelecer as correspondências entre esta *cosa mentale* e sua encarnação no suporte. Sobretudo a partir de Vasari que o desenho será entendido como essa união da projeção com o ato de sua feitura.

A concepção de desenho, assim, manterá uma interessante duplicidade em sua referência: a da ideia projetada no espírito e sua fatura material. Algumas décadas mais tarde a dicotomia entre esse desenho mental e seu correspondente físico será estabelecida conceitualmente por Zuccaro ao distinguir o *disegno interno* do *disegno externo*. Esta potência ideal do desenho, do *disegno*, será a responsável por sua posição central nas reflexões artísticas até o século XVII. Lembrando que até a ascensão da burguesia como ideologia dominante, qualquer trabalho mecânico, ou seja, feito com as mãos, era um trabalho servil e desnobrecedor, o desenho conferia às artes este aspecto de obra do espírito que a constituiria como arte liberal, ou seja, feita pelos homens livres. A ideia de desenho como projeção persistirá até hoje. Um curioso exemplo é apresentado por Flávio Motta, em seu texto *Desenho e emancipação*, que aqui reproduzo:

Uma ocasião, perguntamos a um caipira na cidade de Jambeiro (Estado de São Paulo) com quem ele aprendera a fazer “figurinhas” de barro para presépios, quem lhe dera os modelos, quem lhe ensinara. Respondeu, diante de uma pequena escultura: “– O desenho é meu mesmo” (MOTTA, 1975, p. 31).

Este exemplo singelo e objetivo – marca da longa duração das ideias – mostra como o conceito de desenho como projeto vai além mesmo da própria prática material do desenho. Aliás, no que se refere ainda a essa concepção de projeto, é interessante lembrarmos que o primeiro curso superior brasileiro, fundado em 1792 pela rainha Dona Maria I, foi justamente a Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho. Também no primeiro dicionário de língua portuguesa, de Raphael Bluteau, de 1728, em seu primeiro significado, o desenho é definido como “a ideia, que o pintor forma, para representar alguma imagem” (BLUTEAU, 1712 – 1728, p. 133). Conforme observa Gómez Molina,

A ideia que vai ser fundamental em todo o desenvolvimento de toda a teoria do desenho desde os inícios do Renascimento até hoje em dia, passando, é claro, por todos os movimentos renovadores desse século é que desenhar corresponde a pensar (GÓMEZ MOLINA, 2006, p. 44).



Esse papel central do desenho (entendido de forma mais ampla, como projeto) será abalado ao longo do século XVII e XVIII, junto aos partidários do colorismo, ou seja, da preeminência da cor sobre o desenho. Tais defensores, que têm em Rubens seu grande artista e em Roger de Pilles seu grande teórico, legarão ao desenho a função mecânica de estabelecer as proporções de uma pintura, um conhecimento técnico que dá justeza à perspectiva e à anatomia, mas que é incapaz de rivalizar com o talento pictórico que é justamente o da cor, que dá carne e vida à pintura. Ao mesmo tempo, ao longo dos séculos XVII e XVIII, a ideia de projeto mental será gradualmente substituída pela concepção de rascunho, de esboço. Daquela potência de coisa mental, de pensamento ideal, o desenho guardará sua capacidade de projeção, mas agora já subordinada. É deste período também que data um colecionismo mais sistemático desses esboços, sobretudo por parte dos artistas, que o utilizavam como repertório de estudo para as pinturas. O colecionismo nos conduz ao ponto seguinte, o da autonomia do desenho².

No que se refere ao caminho do desenho em direção à autonomia, se o desenho sempre representou um elemento imprescindível na prática artística, é a modernidade a responsável por tal autonomia, como linguagem não tributária a nenhuma outra. Se podemos pensar numa trajetória da autonomia do desenho desde que este começou a ser definido segundo suas características específicas (o que nos faria remontar aos escritos sobre desenho de Vitruvius, no século I a.C., seguido pelas definições clássicas de Alberti, Da Vinci, Piero della Francesca e Vasari, nos séculos XV-XVI), foi, entretanto, em meados do século XIX, curiosamente a partir da pintura e do começo de sua trajetória rumo à autonomia de seus meios específicos, que a autonomia do desenho se constitui. É nessa época, em que a pintura começa a ser entendida de forma mais evidente como a aplicação de tinta sobre um suporte bidimensional, que, ao mesmo tempo, com o surgimento do impressionismo, o desenho perde sua importância como esboço ou estudo prévio para a pintura. O impressionismo, com seu elogio da pintura o mais próximo possível de seu objeto, o exercício da pintura *a plein air*, acaba por tirar do desenho sua importância. O próprio resultado dessa pintura é a do desaparecimento dos contornos nítidos, característicos da pintura fundamentada no desenho.

A desvinculação do desenho em relação à pintura, se traz a diminuição de sua importância no que se refere a esta que era considerada a primeira entre as artes, ao mesmo tempo traz para o desenho uma independência até então não experimentada. É possível identificar, na história da arte, alguns exemplos



dessa autonomia que são anteriores ao modernismo, eles são esparsos, como os desenhos de Dürer ou dos pintores holandeses do século XVIII, praticando o desenho sem uma relação direta com sua pintura, ou ainda em Bruegel, o velho³. Mas é sobretudo a partir do XIX que começa a experimentação sistemática do desenho como técnica válida por si mesma, como um exercício poético específico e não tributário a outra técnica (principalmente à pintura).

Ao mesmo tempo, data dessa mesma época o grande surto de desenvolvimento industrial, que seria fundamentado pelo desenho técnico, base de toda projeção de maquinários industriais; portanto, esse desenho ao mesmo tempo em que se torna independente dos outros meios, amplifica para as questões do momento seu valor ligado à racionalidade e à ideia de projeto. Ainda no século XIX, desenvolve-se outra prática de desenho autônoma: a caricatura, que tem em Daumier seu principal representante no período. Mesmo assim, ainda que com uma importância maior, que se refletia nas exposições públicas de desenhos (como os trabalhos de Toulouse-Lautrec, Van Gogh ou Seurat) e no seu colecionismo privado e público mais generalizado (mesmo que tenhamos exemplos esparsos de colecionismo anteriores a esse momento e sob outras condições), o desenho seguia sendo uma arte considerada menor frente a artes mais importantes, como a pintura e a escultura.

Duas características exemplificam sua menor importância. A primeira delas é que, considerado a partir de sua qualidade de incompletude, tornava-se ou um elemento de outra obra, como a pintura, ou um objeto para o estudo e a compreensão de obras acabadas, como a pintura ou mesmo a escultura. Surge, assim, o valor documental do desenho – documento que, então, é sempre dirigido ao entendimento de outras obras que não o próprio desenho. A outra característica é a do incentivo do exercício do desenho e de sua aprendizagem por parte de não-artistas, principalmente a partir da publicação da obra de John Ruskin, *Elements of drawing*, em 1857, em que o autor encorajava o exercício do desenho como forma de educar o olhar, através de sua prática e do estudo e cópia dos mestres do passado. Quanto à pintura, John Ruskin a reservava apenas aos artistas.

É no século XX que o desenho alcançará sua autonomia completa. O desenho está presente em praticamente todos os movimentos artísticos modernos do século XX. Essa presença também é marca de sua importância para o modernismo, ao ponto de não ser possível entendermos a obra de artistas fundadores da modernidade no século passado, como Kandinsky, Matisse ou Picasso, sem conhecermos seu trabalho como desenhistas. Mais do que isso, alguns



de seus trabalhos em desenho atingem uma autonomia plena, desligada de qualquer referência a outro meio de expressão artística. O caminho para a autonomia do desenho será, na segunda metade do século XX, marcado pelas grandes exposições conjuntas de desenho, as quais servirão de análise do desenho ao mesmo tempo em que afirmarão sua condição como obra autônoma. Dentre essas exposições, destaca-se *Drawing now*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, sob curadoria de Bernice Rose, em 1976⁴. Essa exposição foi fundamental principalmente como reflexão sobre o desenho, não apenas em sua autonomia, mas pensado como uma linguagem própria, lembrando a provocação de Richard Serra no ano seguinte ao da exposição, o que reflete seu espírito: “*Drawing is a verb*” (SERRA, 1994, p. 51). Ainda que a exposição não tenha sido de desenhos de artistas emergentes, mas de obras dos anos 1950 e 1960 de artistas já então consagrados, como Joseph Beuys, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella e Andy Warhol, ela marcou um momento de afirmação do desenho contemporâneo. De qualquer forma, mesmo a partir de sua autonomia, o desenho conservará seu caráter de exercício do pensar. Justamente por sua natureza incandescente, de ser ao tempo projetivo e espontâneo. Como afirma Teresa Poester, “o caráter provisório do desenho possibilita a anotação do pensamento” (POESTER, 2008, p. 58).

Delimitado, assim, de forma breve, o campo em que se desenvolve a relação entre autonomia e pensamento desenhante com vistas a um outro projeto, volto-me àqueles desenhos a partir dos quais me interessa estabelecer um diálogo: os desenhos que, aparentando serem projetos, não estão referenciados e sobretudo não estão subordinados ao que aparentemente projetariam, mas que são investidos de sua autonomia. Não incluirei aqui aqueles desenhos que ainda seguem fazendo sentido a partir de sua concepção como projetos (mesmo que guardem sua autonomia como desenhos), como por exemplo o projeto para a Instant House, de Vito Acconci ou os cadernos pedagógicos de Paul Klee⁵. Os desenhos de projeto a partir dos quais me interessa pensar são, portanto, aqueles feitos sob o pressuposto de sua autonomia. Talvez possamos considerar também aqueles projetos cuja referência primeira ou foi perdida ou é um elemento muito menos importante do que o próprio desenho, e que portanto possuem uma apreciação, uma circulação, uma valoração, uma conservação e uma exposição a partir de seu valor autônomo (incluiria aí, por exemplo, os projetos de Da Vinci). Também penso ser possível incluir aqueles projetos de projetos anteriores nunca plenamente concretizados, como é o caso da série *A los ojos de la Historia*, de Kcho. Mas sobretudo me interessa pensar a partir daqueles desenhos cuja referência, desde sua origem, é inexistente.



Outra distinção é necessária. Noto uma diferença entre estes desenhos e um projeto sem referência de, por exemplo, uma paisagem fictícia ou uma figura fictícia. Não se trata, no caso dos projetos, do paradoxo clássico da representação, ou seja, o fato de um desenho ser o conjunto de linhas que o constitui mas ao mesmo tempo fazer referência a um outro distante. E de esse outro distante eventualmente não existir, subtraindo o caráter indicial do desenho. Por tratar-se de projetos, já em sua concepção, mesmo que faça referência a um projeto realizado, não se trata de um ruído entre o que faz referência, mas do desenho de algo que em sua origem projetiva é mais expectativa do que coisa no mundo.

Finalmente, no que diz respeito a esta aparente contradição entre seu caráter autônomo e de projeto, é preciso lembrar que é justamente por ter adquirido sua autonomia a partir de seu caráter de projeto, e depois de incompletude e rascunho, enfim, de um pensamento desenhante, que o desenho investe-se da capacidade de ser um objeto autônomo mas ao mesmo tempo não fechado em si mesmo. É esta abertura que conduz à minha interrogação central:

1. O que esses desenhos projetam? O que essas imagens, que aparentemente se mantêm por sua própria autonomia, e que no entanto têm, ao menos, a aparência de projetos, estão a projetar? E, como desdobramento desta primeira questão, me pergunto, sendo o projeto, por vocação, uma ficção, uma projeção de uma expectativa, como tratar de um projeto que não projeta necessariamente uma expectativa concreta? Aonde se sustentam?

A princípio, me parece possível pensar em quatro hipóteses primárias:

1. esses projetos não projetam nada.
2. Esses projetos projetariam a si mesmos.
3. Esses projetos seguem projetando um outro.
4. Talvez uma combinação de algumas dessas três respostas anteriores.

A primeira e mais pessimista das hipóteses, fundamenta-se na própria negação da pergunta anterior (O que esses desenhos projetam?), ao afirmar que esses desenhos não projetam nada. Assim, seria possível refutá-la a partir da própria consideração prévia desses desenhos como projetos. É da natureza de um projeto projetar algo. Desde que concordemos em considerá-los projetos, e minha intenção é que vocês aceitem meu convite a considerá-los assim, então ainda que não saibamos que algo é esse, não me parece adequado optar pela mais cética e menos imaginativa das respostas. Além do que, seria um enorme desperdício



do tempo que me foi concedido para esta reflexão terminar aqui minha análise, dizendo: não projetam nada! – e uma tremenda indelicadeza acabar meu texto desta forma. Ainda que, por precaução, a possibilidade desta resposta ser a correta não deva ser excluída de todo, permanecerei indagando as outras três possíveis hipóteses – mesmo que seja pelo prazer de seguir delineando o que projeto e o do prolongamento da boa companhia dos meus amigos. De qualquer forma, penso que é possível chegarmos a um consenso sobre o fato de que essas imagens no mínimo se assemelham a alguma espécie de projeto. Talvez também este nada tenha a potência de uma abertura, razão pela qual não o descarto por completo.

A segunda resposta – segundo a qual esses projetos projetam a si mesmos – é claramente mais elegante que a anterior, ainda que um tanto claustrofóbica. A circularidade desta resolução – desenhos de projetos que projetam esses próprios desenhos, ou que projetam esses próprios projetos – levaria, mais do que a uma autonomia do desenho, a um autismo dessas imagens. Um tipo de isolamento que não parece conter uma potência que imagino presente em qualquer imagem dada a ser vista, que é a sua vocação relacional, a de ser um encontro (ou o lugar de múltiplos encontros). O que me leva, então, à última hipótese: a da projeção de um outro.

Mas que outro? Não penso que seja possível responder de forma inequívoca a essa pergunta (aliás, me parece imprudente qualquer resposta inequívoca aos problemas da arte). Penso então que, antes de elencar uma série de possíveis outros de serem projetados, série sempre parcial, talvez seja possível apontar não ainda para o que exatamente projeta mas primeiro examinarmos os caminhos possíveis para esta projeção e apontar, a partir desses caminhos, uma possível projeção que possa vir ao nosso encontro.

Entre todos esses caminhos possíveis para essa projeção, nenhum me parece mais apropriado, no caso do desenho, do que justamente aquele caminho traçado pela linha em seu percurso. Um desenho em particular de Iberê Camargo foi o responsável por minha aproximação ao problema da linha e seu percurso, e ainda que não o analisando (conforme prometi inicialmente), tomo a licença de apresentá-lo como meu guia para esta questão. Trata-se de *O olho caminha sobre a linha*, de 1987. Iberê Camargo apresenta-nos a construção de um pensamento sobre a linha, o olhar e o tempo das imagens através dessa forma específica de pensamento que é o desenho. A figura (boa parte dela) é traçada através de uma linha contínua, a qual, sem se afastar do papel, vai formando em seu trajeto o rosto desenhado. Iberê nos *fala*, assim, sobre o desenho e sobre o ato de olhar para o



desenho. A frase “o olho caminha sobre a linha” nos é desnecessária, já que é o desenho quem nos afirma irrefutavelmente, à sua maneira, o enunciado. Nesse sentido, o título serve apenas para indicar-nos redobradamente essa evidência e para nos convidar ao exercício dela. O desenho nos diz, portanto, sobre o seu fazer e sua apreciação. A linha contínua, que forma o olho da figura em seu trajeto nos convida a acompanhá-la, a sermos esse olho que caminha. Desse modo, a apreciação particular do desenho é também um convite a um modo outro de desenhar – vê-lo é desenhar com o desenho, é desenhar com o olho, a partir do desenho.

Temos, aqui, uma possível indicação sobre nossa pergunta inicial. Tomando o trajeto da linha como nosso caminho em direção a alguma projeção é possível pensarmos que esses projetos são projeções de encontros. A linha é o sinal, o vestígio, de muitos encontros, e o desenho de Iberê me indicou ao menos dois: o mais material deles que é o encontro do suporte com a ferramenta (neste caso, o encontro da caneta com o papel) e o encontro da linha com o olho que a percorre. Mas, se estes encontros podem ser considerados comuns a todos os desenhos, e imagino que o sejam, qual a especificidade desse encontro no caso do desenho de um projeto autônomo? Melhor dizendo: o que a linha desse projeto encontra? No desencontro de um projeto objetivo a que fazer referência, quais os possíveis encontros? Minha sugestão é que, sob a perspectiva de um projeto, ou seja, da potência de algo a acontecer, esses desenhos projetam uma expectativa (particularmente minha, mas que desejo aqui compartilhar) de que a linha destes projetos tenha a potência da espera de um encontro. Que não encontre definitivamente, mas que fiquem mantendo-se, como projeto, justamente nesta expectativa. Que tenha a potência infinita que todos os desejos não realizados têm – que tenham a potência de um sonho. Que no mistério de sua aparição, de seu traçado no mundo, eles, os desenhos de projeto sem um outro fim, sejam desenhos de projeto sem fim/infinitos em suas potencialidades: que eles nos surjam com a potência de reunir as minhas três hipóteses iniciais, a partir da quarta: projeções de nada, do si mesmo e de um outro.

O nada a que esses desenhos projetam pode ser entendido, então, não como um fechamento claustrofóbico, mas que seja sua potência de espera e sua inscrição no mundo: uma abertura, um furo. Sobre este nada ou este furo como possibilidade criadora, há na tradição rabínica do século XVI, uma reflexão teológico filosófica que trata da criação do mundo que se assemelha ao que estou tentando expressar e da qual, portanto, vou me valer como metáfora desta



questão⁶. Segundo o rabino Isaac Bem Solomon Luria (1534-1572), o mundo, a realidade, teria surgido a partir de um ato de Deus, chamado de ZimZum. Este primeiro ato não é propriamente positivo, de instauração de algo no mundo, mas um ato negativo, um ato de negação. Ato de subtração. Deus, onipresentemente no mundo, portanto ocupando todos os espaços possíveis, precisa criar um espaço (*tehiru*) para que nele o mundo surja, ou seja, é preciso que Deus se contraia para dar um lugar à possibilidade de algo surgir, para que possa criar. Uma fenda é, assim, criada na própria divindade. Um vazio como lugar para o surgimento das várias esferas do mundo. Este vazio parece ser também semelhante a este projeto que se torna projeto sem finalidade mas que possui a potência de ser infinito em sua abertura. Este outro, o do encontro, pode então ser aquele que diz respeito ao seu próprio traço – ou seja, a si mesmo (minha segunda hipótese), quanto ao outro entendido como o encontro daquele que é convidado a receber o desenho e caminhar com ele, através do olhar que unido àquela mão que primeiro o desenhou compartilhe a possibilidade de um trabalho comum.

Finalmente, tenho a consciência de que as indicações do que esses desenhos projetam, aqui delineadas, são parciais e subjetivas. Que fazem parte sobretudo da minha relação com os desenhos que me provocam. No entanto, tenho a esperança de serem em alguma medida compartilháveis, como são compartilhados os encontros do desenho. E, se são particulares, creio que refletem também uma outra característica do desenho que é a de ser, entre todos os meios, aquele ato mais singular e mais íntimo, irrepetível no seu fazer e no seu percorrer. E é a partir deste pressuposto, de sua singularidade (e, curiosamente, singularidade é também um conceito matemático que indica um ponto onde uma função matemática assume valores infinitos), que entendo que qualquer reflexão sobre desenho, ainda que guarde alguns aspectos objetivos – assim como são objetivas muitas das razões do desenho, como mostra sua trajetória como *coisa mental* – será sempre atravessada por esta singularidade de fazer, percorrer e pensar que o constitui. E que, projetos incompletos e sem finalidade, que somos, também nos constitui.

¹ Esta minha breve revisão da relação do desenho com a ideia de projeto está fundamentada a partir da reflexão de Jacqueline Lichtenstein (LICHTENSTEIN, 2007), traduzida para fins de pesquisa por Marilice Corona.



² O colecionismo de desenhos surge no final da Renascença, primeiramente feito pelos próprios artistas, como material de estudo e cópia. Os colecionadores organizavam os desenhos em livros de desenhos, sendo famosos os *libri dei disegni* colecionados por Vasari, um de seus primeiros colecionadores (seus cinco livros formam a base de duas das principais coleções públicas de desenho, as coleções do Louvre e do Uffizi). No século XVIII, na França, as coleções de desenhos deixam de ser organizadas em livros, e os desenhos começam a ser apresentados individualmente. Sobre a história do colecionismo de desenho e o surgimento das grandes coleções, ver: Tolnay (1983, p. 76-86).

³ A obra de Charles de Tolnay, *Bruegel Zeichnungen*, publicada em 1925, buscava justificar que boa parte do desenho de Bruegel se constituía em um trabalho autônomo. Do mesmo modo, a obra do mesmo autor, *History and technique of old master drawings*, publicada em 1943, já ressaltava que o desenho plenamente acabado e com o estatuto autônomo foi uma característica dos artistas do Norte da Europa (flamengos, holandeses e alemães) dos séculos XV, XVI e XVII e dos franceses dos séculos XVIII e XIX. No entanto, parece-nos que sua autonomia como um pensamento generalizado por parte dos artistas e dos teóricos da arte, em todo o Ocidente, é algo que começa a ser alcançado fundamentalmente a partir da modernidade e plenamente atingido nos anos 1960.

⁴ Sobre a exposição *Drawing now*, além de seu próprio catálogo, para uma análise crítica, ver o texto de Jordan Kantor, *Drawing from the Modern: After the Endgames* (KANTOR, 2005).

⁵ Sobre os desenhos que guardam sua relação com os projetos, ver: Derdyk, 2007, p. 137-148.

Referências

BORDEN, Lizzie. About drawing: an interview (1977). In: SERRA, Richard. *Writings/Interviews*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário português & latino: aulico, anatomico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712 - 1728. 8 v. Consultado em <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/1>

FREIRE, Cristina. O desenho como partitura na arte contemporânea. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Désígnio*. São Paulo: Editora Senac, 2007.

GODOY, Vinícius Oliveira. *Violência e tragédia: a arte na margem do dizível*. 2004. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Orientador: Prof. Dr. Edson Luiz André de Sousa – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.



GODOY, Vinícius Oliveira. *Iberê Camargo. Influência é desenho*. 2009. Tese de Doutorado em Artes Visuais. Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica Zielinsky – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GÓMEZ MOLINA, Juan José. (org). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. Du disegno au dessin. In: STREKER, Marc (org.). *Du dessein au dessin* (Colloque organisé par les instituts Saint-Luc de Bruxelles au studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004). Bruxelles: La lettre Volée, 2007.

KANTOR, Jordan. *Drawing from the Modern 1975-2005*. New York: The Museum of Modern Art, 2005.

MOTTA, Flávio. Desenho e emancipação. In: ANDRADE, Mário de; ARTIGAS, João Batista Villanova; MOTTA, Flávio. *Sobre desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.

POESTER, Teresa. Sobre o desenho. *Revista Porto Arte*, nº 23. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2008.

STREKER, Marc (org.). *Du dessein au dessin* (Colloque organisé par les instituts Saint-Luc de Bruxelles au studio du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles le 19 novembre 2004). Bruxelles: La lettre Volée, 2007.

TOLNAY, Charles de. Survey of the development of great public and private collections. In: _____. *History and technique of old master drawings*. New York: Hacker Art Books, 1983 (1a edição: 1943).

